

NUOVA ANTOLOGIA

Tito Lucrezio Rizzo:
Ciampi, la forza delle idee

Spadolini: Il Risorgimento in Sicilia di Rosario Romeo

Luglio-Settembre 2017

Anno 152°

Fasc. 2283

Lacché, Melis, Manzella: Il mosaico costituzionale

Giuseppe Guarino
Origine della specie umana

Pier Francesco Lotito
Democrazia e Costituzione

Massimo Inguscio
Guglielmo Marconi

Luca Mannori
Il governo dal centro

Antonio Zanfarino
Il pensiero politico di Giovanni Sartori

Mario Ruffini
Luigi Dallapiccola e il balletto

Paolo Bagnoli
Carlo e Nello Rosselli

Francesco Melendez
Cittadinanza e Costituzione

Ermanno Paccagnini
I classici: una sfida per i giovani scrittori

Stefano Folli
Diario politico

Serena Ricciardulli
Fuori piove

Fulco Lanchester
Lo snervamento dello Statuto

Giorgio Giovannetti
Arrigo Levi, gli anni Settanta

Giuseppe Marchetti Tricamo
L'inno simbolo del Risorgimento

Giuseppe Pennisi
Storia musicale e Rivoluzione russa

Adelfio Elio Cardinale
Ageno e la nascita della biofisica

Paolo Bonetti
Popoli e populismi

Piera Detassis
La 74ª Mostra del Cinema di Venezia

Maurizio Naldini: Bambini e soldati

Rosario Romeo trent'anni dopo

Antonio Patuelli
Il biografo di Cavour

Guido Pescosolido
Un grande storico per una nazione media

LUIGI DALLAPICCOLA E IL BALLETO

Da Henri Matisse ad Aurel M. Milloss¹

A Elisabetta Soldini e Stefano Grandi

Premesse²

Nel mezzo del cammino della sua vita artistica, all'età di cinquant'anni, Luigi Dallapiccola medita sui percorsi paralleli della musica e delle arti figurative con parole significative, che danno la misura di un uomo che non teme il verdetto della storia. La riflessione sorge in occasione della prima esecuzione assoluta delle sue *Variazioni per Orchestra*, versione orchestrale del *Quaderno musicale di Annalibera*, in programma negli Stati Uniti con l'Orchestra Sinfonica di Louisville:

Les arts, à un moment déterminé de l'Histoire, ont un problème commun. Si j'étais compétent en peinture, je suis sûr que même dans cet art je pourrais trouver des analogies très frappantes avec la musique des douze-sons³.

Siamo in pieno Novecento – precisamente nel 1954 – quando Dallapiccola scrive queste righe. Il Novecento, dopo secoli di separazione e

¹ Questo articolo nasce grazie all'invito della Fondazione Spadolini "Nuova Antologia", in seguito alla pubblicazione del volume *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, XIX, Casa Zuccari/ Progetti di Musica e Arti figurative, Venezia, Marsilio, 2016. Un *opus magnum* per Luigi Dallapiccola nato nel Dipartimento di ricerca di "Musica e Arti figurative" del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. L'imponente lavoro di indagine, frutto di quattordici anni di lavoro, corona un percorso di ricerche su Dallapiccola anticipato dal *Catalogo Ragionato* che lo stesso autore pubblicò nel 2002. Il compimento della lunga ricerca rappresenta un vero evento editoriale, certamente il più importante dedicato al compositore istriano-fiorentino nella pur imponente produzione musicologica degli ultimi cinquant'anni.

² I testi di questo saggio sono parzialmente desunti da due volumi di Mario Ruffini: 1) *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di Dietrich Kamper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002; 2) *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, XIX, Casa Zuccari/ Progetti di Musica e Arti figurative, Venezia, Marsilio, 2016.

³ Luigi Dallapiccola, *Lettre a Mme Louise Tachau*, The Louisville Orchestra, le 14 février 1954. ACGV, FDa, Epistolario. Cfr. Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., p. 3.

di secolarizzazione, ha già sperimentato – e ancora continuerà a farlo – come le varie discipline artistiche, in tempi antichi tutte riunite nella chiesa⁴, siano tornate a dialogare fra loro grazie anche a quello specialissimo contesto che trova in città come Firenze, Parigi e Vienna le condizioni più favorevoli per uno scambio inesausto fra esperienze creative diverse. Si genera così, in una segreta geometria dello spirito, un irripetibile triangolo fra metrica, figura e suono; l'idea poetica si fa parola o immagine o musica, in una "contaminazione" che porta in sé i caratteri della rinascenza, e gli artefici di quel secolo finiscono per saldare le solide esperienze rinascimentali con lo sguardo proiettato verso il futuro della modernità⁵. Questo fenomeno caratterizza l'intero Ventesimo secolo nel segno di una riunione delle arti che sempre più coinvolge musicisti, letterati e artisti.

Dallapiccola è l'artefice di quel ritorno all'opera lirica che contraddistingue un certo Novecento. Ma non manca l'appuntamento con il balletto, *Marsia*: datato 1943, va in scena per la prima volta nel 1948 a causa della guerra. La danza era uno dei temi ricorrenti nel dibattito in corso. Come non ricordare che nel 1945 Giovanni Colacicchi, pittore e amico di Dallapiccola, esponeva un vero e proprio manifesto delle arti parallele, con la danza al centro del suo pensiero teorico:

Il teatro è un punto d'incontro di alcune arti diverse. Lo si può immaginare come una specie di spiazzo, un crocevia, al quale, una volta arrivate, le Muse si ritrovano e si abbracciano coi dolcissimi gesti del raffaellesco *Parnaso*. Fra loro la pittura, musa visiva, procede e intreccia la danza. [...] È qui il caso di osservare il diverso comportamento delle varie arti in questo processo di mutua integrazione. Da una parte la parola e la musica, da quell'altra la parola e la pittura. Nel primo caso la parola perde quasi completamente la sua indipendenza e i suoi caratteri, per assumerne altri che sono appunto quelli della nuova arte generata, cioè il canto. Nel secondo caso, quello della pittura come scenografia e quindi come integratrice del dialogo, questo perdersi di un'arte in un'altra non avviene. Lo scenario, nel suo incontro con l'onda musicale, rimane infatti immutevole nella sua visibilità. Esso vive nel mondo di un senso, la vista, diverso da quello in cui vivono la musica e la parola. Ma che cosa dunque riuscirà a far partecipare lo scenario anch'esso al flusso

⁴ Quirino Principe, «Parlare e lacrimar vedrai insieme». *Analogie strutturali tra musica e arti visive*, in: *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento* (Atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 27-29 maggio 2005), a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, XIII, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 3-18: 10.

⁵ Mario Ruffini, *Giovanni Colacicchi e la musica*, in: *Giovanni Colacicchi. Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Villa Bardini, 18 aprile-19 ottobre 2014, mostra promossa dalla Fondazione Parchi monumentali Bardini e Peyron), a cura di Mario Ruffini e Susanna Ragionieri, Firenze, Edizioni Polistampa, 2014, pp. 47-91.

temporale, senza che la pittura ne resti estremamente presente? Che cosa se non il muoversi degli attori sul palcoscenico? C'è un'altra arte ancora, la danza, cioè un'arte la cui essenza partecipa della natura propria non d'uno ma di due mondi sensori, unico esempio di un'arte che, sviluppandosi nello spazio, si sviluppa altrettanto nell'altra forma della conoscenza, nel tempo⁶.

Non crediamo sia mai stato notato in precedenza che Dallapiccola, nel corso della sua esistenza, ben sei volte si avvicina all'idea di un balletto! Già in epoca giovanile (esattamente nel 1922, dunque a diciotto anni, quando era ancora a Pisino e stava per trasferirsi a Firenze) aveva per la prima volta ipotizzato un balletto ispirato a una novella di Rudyard Kipling, *Le macchie del leopardo*, il cui scenario era stato scritto dal suo grande amico d'infanzia Ezio Pattay⁷. Poco prima della guerra, esattamente nel 1938, Dallapiccola rifiuta un balletto sull'*Odissea* per gravi divergenze con il coreografo Léonide Massine⁸. Successivamente, grazie ai buoni contatti di Gino Severini e alla mediazione dello stesso Massine, conosce Henri Matisse e, fra il 1938-1940, progetta con lui balletto *Diana*, che purtroppo non arriverà a buon fine⁹. Finalmente, con la collaborazione di Aurel M. Milloss, arriva a comporre *Marsia*, fra il 1942-1943, che rimane il suo unico balletto compiuto¹⁰. È ancora Massine, nel 1957, a proporgli un balletto sul *Parsifal*: proposta ancora una volta rifiutata. Negli anni finali della sua vita, dal 1971 alla morte, riprende un antico progetto per un balletto da dedicare al ciclo di acqueforti di Goya, *Los desastres de la guerra*, ma il tempo non gli consente di condurlo in porto¹¹.

Ecco dunque il "Catalogo ragionato dei balletti di Luigi Dallapiccola", di quelli sognati, evocati, pianificati, realizzati o incompiuti: *Le macchie del leopardo* (1922), *Odissea* (1938), *Diana* (1938-1940), *Marsia* (1942-1943), *Parsifal* (1957), *Los desastres de la guerra* (1971-1975).

Riguardo al primissimo tentativo giovanile, quello sulla novella di Kipling, *Le macchie del leopardo*, ecco come il compositore ricorda il suo amico d'infanzia¹²:

⁶ Giovanni Colacicchi, *La scenografia*, in: "Musica a Firenze", Firenze, Teatro Comunale, 1945, pp. 42-43. Cfr. anche Mario Ruffini, *Giovanni Colacicchi e la musica*, in: *Giovanni Colacicchi. Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900* cit., pp. 47-91.

⁷ Cfr. Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 119-121.

⁸ Cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 30-31.

⁹ Cfr. Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 148-157.

¹⁰ Cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 150-153.

¹¹ Cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 327-328.

¹² Ezio Guido Pattay (Pisino, 1903-Firenze, 1958), appassionato lettore di Proust, come Dallapiccola, viene a Firenze a studiare, prima all'Università poi all'Accademia di Belle Arti. È autore della versione italiana del volume *Ithaca* di Constantinos Kavafis, utilizzata da Dallapiccola per il libretto del suo *Ulisse*. Per ricordarne la prematura scomparsa, il compositore gli dedica nel 1960 uno scritto comme-

Sono stato molto fortunato di aver avuto un amico d'infanzia, di averlo avuto amico fino alla sua morte. Si tratta di persona che, indirettamente, ha avuto un influsso anche sul mio lavoro¹⁵.

Non so per chi meglio che per Lui potrei adoperare la parola *amico*. Perché la nostra amicizia data fin dall'infanzia e continuò sino all'ultimo giorno. Quante altre amicizie del periodo scolastico sono state disperse dalle circostanze, dalla vita, da differenti interessi culturali! / Scriveva, dipingeva, era attento a ogni fenomeno della cultura. Ci si scambiavano opinioni sui *movimenti* che ovunque si facevano strada in ogni ramo dell'arte. Con lui parlavo in dialetto e si sa quanto il dialetto favorisca l'immediatezza di espressione. / Nel 1930, già laureato in legge, impiegato in una Banca di Trieste, lasciò tutto e, dopo una sosta in Belgio e una in Francia, partì per l'America del Sud, dove fu, volta a volta, impiegato di Banca, coltivatore di riso, commerciante, libraio... / Si rimase sempre in corrispondenza. Una delle ultime lettere che mi arrivarono dall'estero, pochi giorni prima dello scoppio della Seconda guerra, fu la sua. In questa mi annunciava la spedizione di 10 kg di caffè: una delle prime lettere che mi giunsero dall'estero poco dopo la fine della guerra fu la sua. Questa era indirizzata presso il Conservatorio di Firenze... Probabilmente si era domandato se la mia vecchia abitazione esistesse ancora... E mi mandava dei viveri, di cui si aveva tanto bisogno. / Nel 1948 ritornò a Firenze, col proposito di rimanervi qualche anno. Mi telefonò; venne a trovarmi. Si mise a sedere. E qui avvenne qualche cosa che mi sembrò un miracolo: si cominciò a parlare come se ci si fosse lasciati la sera precedente. / È suo quel quadro di apparenza *astratta* che figura sulla parete nella fotografia insieme a Peter Stadlen. Quel quadro è la pianta della nostra città natale, la pianta di Pisino, da lui ricostruita a memoria nell'estate del 1955 – e mancava da Pisino da 25 anni! –; pianta corredata da salaci e veridici commenti, riferentisi all'aneddotica di un piccolo paese di 3000 abitanti. Si sa che un piccolo paese è di per sé un microcosmo. In quanto ogni tipo umano vi è rappresentato. Ho detto talora che probabilmente sono diventato un musicista perché tale tipo umano mancava alla mia città natale... / Adolescente, scrisse un libretto per un'opera che mai composi; poco dopo (nel 1922), quando gli dissi che avrei voluto scrivere un *balletto* ispirato a una novella di Kipling, *Le macchie del leopardo*, si mise immediatamente al lavoro e di lì a pochi giorni mi consegnò lo "scenario". «A sinistra dello spettatore, al proscenio, un ragazzino sta seduto, avendo davanti a sé un grande libro di storie...». / Una specie di *Historicus*, dunque. Ma a Pisino, nel 1922, non si era mai sentito parlare dell'*Histoire du Soldat* e *El Retablo de Maese Pedro* non era stato ancora scritto... / Progetti questi che non sono mai arrivati a una realizzazione, si capisce. Però, come ho scritto in altra parte, nel 1919 mi aveva narrato di come il suo professore di francese avesse commentato *La rose de l'Infante* di Victor Hugo: e non esito a dire che la sua narrazione sia da considerarsi una delle sementi fonda-

morativo, tuttora inedito. Cfr. anche Emma Bona, *Un poeta istriano sconosciuto: Ezio Guido Pattay*, in: «La Porta Orientale: rivista giuliana di storia politica ed arte», (1965), 7-8, pp. 177-180, in: ACGV, FDa, cr.140. Cfr. Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., p. 119.

¹⁵ Luigi Dallapiccola, *Schema di una trasmissione televisiva su Luigi Dallapiccola*, in: Leonardo Pinzauti, *Un inedito di Luigi Dallapiccola*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana», IX (1975), 2, pp. 249-256: 250.

mentali da cui prese vita tanto più tardi *Il Prigioniero*. / Egli era il solo (a parte mia moglie) a essere al corrente del mio desiderio di scrivere un giorno un'Opera di vaste proporzioni: *Ulisse*. E un'altra volta, quasi per fatalità, egli mi venne incontro. Si trovava a Trieste nel settembre del 1948, in visita dalla sorella e da una zia. È a Trieste che si imbatté nel numero di settembre della rivista «Horizon». E da Trieste mi mandò una poesia, trovata sulla detta rivista. Si trattava di *Ithaca* di Constantin Kavafis, in traduzione inglese. A questa volle aggiungere la sua traduzione italiana.

The Laestrigones and the Cyclopes
And angry Poseidon you shall not meet
If you carry them not in your soul,
If your soul sets them not up before you.

Un'altra pietra miliare veniva ad aggiungersi a quelle molte che avevo accumulato prima di accingermi alla stesura del libretto; anzi una pietra di fondamentale importanza. Ma il libretto fu finito appena nel 1959; troppo tardi per potergli dire tutta la mia gratitudine¹⁴.

Dopo il fatidico film muto del 1912, il primo incontro – da compositore – con Omero avviene poco prima della guerra, esattamente nel 1938, grazie a Léonide Massine (Leonid Fëdorovic Mjasin, 1896-1979), celebre coreografo e ballerino americano di origine russa, che incontreremo spesso, ma con il quale nulla arriverà mai a compimento. Dallapiccola rifiuta infatti di realizzare un balletto sull'*Odissea* propostogli da Léonide Massine, per una divergenza sostanziale sull'"immagine" della scena finale: cioè un aspetto che in Massine è scenografico-drammaturgico-spettacolare, mentre in Dallapiccola è ontologico. Un'immagine che ha rilevanza scenica, dunque visiva¹⁵:

Gli dissi [...] in quell'occasione, e molto fermamente, che per un uomo di cultura italiana, oggi, un Ulisse che non sia stato filtrato attraverso il pensiero di Dante non è un Ulisse concepibile. E che non avrei ammesso, né per esigenze sceniche, né per esigenze del cosiddetto *successo*, di concludere il lavoro con un trionfo nella reggia; bensì che avrei voluto, nell'ultimo quadro, un Ulisse solo, fuggente verso il mare¹⁶.

Successivamente Massine ritira il progetto sull'*Odissea* e propone il soggetto mitologico *Diana*, con il coinvolgimento di Henri Matisse: la guerra impedisce che vada in porto. Nel 1957 ancora Massine ipotizza un

¹⁴ Luigi Dallapiccola, *Ezio Pattay (Pisino, 1905-Firenze, 1958)*, dattiloscritto inedito, in: ACGV, FDa, LVII.54.

¹⁵ Léonide Massine, nome francesizzato di Leonid Fëdorovic Mjasin (1896-1979), celebre coreografo e ballerino russo naturalizzato americano.

¹⁶ Luigi Dallapiccola, *Per una rappresentazione de "Il ritorno di Ulisse in patria" di Claudio Monteverdi*, in: Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, il Saggiatore, pp. 421-436: 425, 1980.

lavoro su *Parsifal*, a cui Dallapiccola rifiuta di collaborare, anche per non entrare in un ambito trattato così profondamente da Wagner¹⁷.

Al balletto Dallapiccola tornerà alla fine dei suoi giorni, con il tentativo sul ciclo di Goya *Los desastres de la guerra*, pubblicazione che aveva acquistato nel 1938 come regalo di nozze a Laura: un'edizione viennese del 1937 con una dedica veramente significativa nel frontespizio: «to Ompolatz - 14 aprile 1938, Firenze “Wird sie wieder auferstehen?” [Risorgerà ancora?] Puncho»¹⁸. Che si trattasse di un dono speciale lo conferma il fatto che trent'anni dopo il compositore lavora al balletto omonimo ispirato alle acqueforti del pittore spagnolo, destinato alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, che già aveva messo in scena l'*Ulisse*. Ciò che colpisce Dallapiccola è soprattutto il tema della “verità”:

In quest'opera inaudita non sono sufficienti la distribuzione armoniosa di luci e ombre, l'incisività dei contorni o della composizione a giustificare la nostra emozione. [...] Ciò che ci colpisce e ci avvince è soprattutto la sua *verità*. Ovviamente il soggetto non ha alcuna importanza, perché ci sono migliaia di quadri che rappresentano la guerra con una retorica che ci disgusta e milioni di fotografie sullo stesso tema che vanno considerati soltanto alla stregua di “documenti”. [...] Fra le ottantatré tavole e le ottantacinque incisioni ce n'è una sola, la trentesima, che rappresenta qualcosa di “materiale”, cioè un soffitto che crolla. Le altre rappresentano dei disastri più gravi: quelli dello spirito. Non è un caso che Goya raggiunga la sommità artistica quando si trova a esprimere i due disastri più terribili: la tavola n. 69 si intitola [*Nada. Ella dirà*] *Niente, essa parla da sé*, cioè la caduta della fede religiosa; la tavola n. 79, intitolata *Murió la verdad* (La verità è morta) rappresenta una donna che viene sepolta da una massa di uomini appartenenti a tutte le classi sociali. La giustizia si copre gli occhi¹⁹.

Citando “la caduta della fede religiosa” in Goya, Dallapiccola ci proietta nel pieno del pensiero autobiografico di qualche anno dopo, quando vivrà

¹⁷ Luigi Dallapiccola. *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975, p. 91.

¹⁸ Francisco José de Goya y Lucientes, *Die Schrecknisse des Krieges: 85 Radierungen wiedergegeben in Originalgröße*, eingeleitet von Ernst H. Buschbeck, Wien, Phaidon, 1937. Cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 327-328.

¹⁹ Cfr. *Die moderne Musik und ihre Beziehung zu den ubrigen Künsten* (trad. di Gottfried Beutel dall'originale francese), in: *Die Neue Weltanschauung*, Zweite internationale Aussprache über den Anbruch eines aperspektivischen Zeitalters, veranstaltet von der Handels-Hochschule St. Gallen, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1953, pp. 45-46, citata in: PM, pp. 164-165. Per Goya, cfr. Tulliola Sparagni, *Disastri della guerra*, in: Francisco José de Goya y Lucientes, *Capricci, Disastri della guerra. Folle. Opere grafiche della Fondazione Antonio Mazzotta*, catalogo della mostra (San Donato Milanese, 26 febbraio-4 aprile 2000), a cura di Tulliola Sparagni, Milano, Mazzotta, 2000, pp. 53-94; 115-118. Su *Los Caprichos*, serie di 80 incisioni realizzate da Goya tra il 1796 e il 1798, illustranti le ingiustizie subite dal popolo spagnolo, cfr. Tulliola Sparagni, *Disastri della guerra* cit., in: *Francisco Goya. Capricci, Disastri della guerra* cit., pp. 15-52, 109-115; Michele Frazzi, *Il ritratto del mondo: il mondo nuovo*, in: *Goya e la tradizione italiana*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo (Parma), Fondazione Magnani Rocca, 9 settembre-3 dicembre 2006), a cura di Simona Tosini Pizzetti con Stefano Roffi, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale-Skira, 2006, pp. 133-167: 147.

in prima persona le tragiche bufere della guerra, nel 1944: «Il Teatro Comunale è stato colpito in pieno [...] Siamo oggi così lontani dalla Fede che ci è necessario uno sforzo particolare per potercisi avvicinare»²⁰. Laura regala a sua volta a Luigi in occasione del matrimonio una penna Omas extra, con inciso il nome “Laura”, e una matita Montblanc.

Desastres de la guerra: il lavoro rappresenta un tuffo nel passato e un ulteriore omaggio a Laura: un’edizione viennese del 1937 dei *Desastres*, che porta la dedica autografa alla futura moglie in data 14 aprile 1938 – dono di nozze dunque – era stata all’origine dell’idea del balletto.

1938-1940: Matisse / Diane²¹

Nel mese di maggio del 1938 Massine, coreografo con forti legami francesi, quale primo ballerino dei Balletti Russi di Sergej Diaghilev, nonché

²⁰ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Adone Zecchi*, 1 maggio 1944. Cfr. Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Fondazione Carlo Marchi. Quaderni 47, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 500-501.

²¹ Matisse e Dallapiccola si scambiano alcune lettere, in qualche caso con la mediazione del pittore Gino Severini o del coreografo Léonide Massine. Tale materiale è pubblicato per la prima volta in: Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 148-157. Eccole:

1. *Plico con carta postale di Dallapiccola a Henri Matisse, con incluso biglietto di Gino Severini [Marzo 1939-XVII]*

Bien cher Matisse, Je vous présente mon jeune ami Dallapiccola, qui est un de nos meilleurs musiciens à qui je suis particulièrement attaché par l’estime et l’affection. Dallapiccola a rencontré récemment à Florence Léonide Massine qui lui a proposé d’écrire une musique sur une “Diane” imaginée par vous. / Je souhaite vivement que ce projet se réalise, et je saisis l’occasion de vous dire ma fidèle affection à vous et aux vôtres. Votre ami Gino Severini

2. *Lettera di Dallapiccola a Henri Matisse [le 1 juin 1939]*

Cher et honoré Monsieur, mon éminent ami M. Gino Severini, rencontré ce matin, a eu la bienveillance de me donner le billet ci-inclus, et c’est pour cela que j’ose m’adresser à vous. / Après trois triomphales soirées de ballet données à Florence, au cours du “Mai Musical”, M. Léonide Massine devait se rendre à Paris où je pense il vous aura rencontré et, peut-être, parlé d’un entretien avec moi, au sujet d’un ballet sur Diane, dont l’idée est à vous. / Je vais considérer un grand plaisir et un honneur de pouvoir collaborer avec vous et j’espère que cette collaboration me donnera la possibilité de venir tôt ou tard à Paris pour connaître personnellement le Maître de la peinture, dont j’aime et admire profondément l’œuvre. / Je vous prie, Monsieur, de bien vouloir agréer mes salutations les meilleures. / Votre très dévoué Luigi Dallapiccola

3. *Lettera di Dallapiccola a Henri Matisse [le 11 juin 1939-XVII]*

Monsieur, faisant suite à ma lettre du 1er courant je me permets de vous faire savoir qu’il est probable que ma femme et moi nous aurons l’occasion de nous rendre à Paris du 18. jusqu’au 25. courant. Pour moi ce serait un grand plaisir de pouvoir vous rencontrer. Est-ce que vous serez là à cette époque? Je vous serai bien obligé d’un mot de réponse à ce sujet.

Avec mes meilleures salutations, votre très dévoué

Luigi Dallapiccola

4. *Lettera di Henri Matisse a Dallapiccola [le 13 juin 1939]*

Cher Monsieur, Mr. Massine m’a appris ce matin que vous devez venir très prochainement à Paris. Voilà qui sera bien pour causer de Diane. Je ne vous ai pas répondu plus tôt parce qu’un gros ennui m’a pris l’esprit entièrement ce qui m’a fait remettre de jour en jour cette lettre. Si vous voyez mon ami Severini, veuillez lui dire que je suis bien sensible à son bon souvenir et que je lui envoie ainsi qu’à sa famille mes meilleurs compliments. À bientôt, cher Monsieur, agréez, je vous prie, l’expression de mes sentiments distingués, Henri Matisse

suo amante, è al centro del mondo che gira intorno al balletto. Dopo la morte di Diaghilev, e la prevedibile scomparsa dei Balletti Russi, Massine contribuisce a rivitalizzare quel mondo grazie al suo coinvolgimento nel Ballet Russe de Monte-Carlo.

5. *Lettera di Henri Matisse a Dallapiccola [le 12 janvier 1940]*

Cher Monsieur Dallapiccola, Massine m'écrit de New York, sans me donner son adresse, tout en me demandant de lui répondre. Comme il me dit que vous lui avez envoyé de la musique, je dois avoir recours à votre obligeance en vous demandant son adresse. J'ai appris avec plaisir que *Diane* n'est pas abandonnée et que vous en avez terminé la première scène. Quand aurais-je le plaisir de l'entendre? Avec mes remerciements, je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments dévoués, Henri Matisse

6. *Lettera di Léonide Massine a Henri Matisse [s.d.]*

Cher Maître et ami, En vue de la situation actuelle et de tous nos changements de plans, il m'est impossible de fixer une date exacte pour la création de "Diane". J'attends avec impatience de savoir si vous avez déjà travaillé. J'aimerais beaucoup avoir des photocopies du projet du décor et de costumes, afin de pouvoir les montrer à nos directeurs qui s'intéressent vivement à cette œuvre. / Je puis vous dire que Dallapiccola a déjà terminé la première Scène et qu'il m'envoie la musique à New York. / Si vous avez besoin de vous mettre en contact avec lui, son adresse est 28 Viale Margherita, Florence. / Je tiens à vous dire que "l'Étrange Farandole" a eu beaucoup de succès partout et nous la donnons dans toutes les grandes Villes où il y a des Orchestres Symphoniques. / J'espère avoir bientôt de vos nouvelles. Bien amicalement à vous, Léonide Massine

7. *Lettera di Dallapiccola a Henri Matisse [le 20 janvier 1940]*

Cher Maître, Merci infiniment pour Votre gentille lettre du 12. courant. / Après quatre longs mois de silence j'ai reçu enfin une communication de M. Léonide Massine – signée par M. Nicolas de Gunzburg. À la fin du mois d'août – le 23. août, exactement – j'avais écrit à M. Massine que j'étais en train d'achever le brouillon de la première scène. Puis... rien. / J'ai pensé alors que le projet avait été abandonné – en vue de la guerre. Maintenant M. de Gunzburg m'écrit: ... "il me charge de vous dire qu'étant donné la situation actuelle, il lui est impossible de fixer une date exacte pour la représentation de *Diane*" etc. / Naturellement – au cours de ces quatre mois – j'ai quitté la composition du ballet; mais je serais dans l'avenir – tôt ou tard – toujours très heureux de pouvoir collaborer avec vous. / Puis-je espérer que cette collaboration ne se fera trop longtemps attendre? Pour le moment j'ai pendu sur mon piano la reproduction de ce merveilleux nu – l'affiche de l'exposition au Petit Palais – 1937. La vue de cet ouvrage de vous me donne toujours beaucoup de joie. / Le bureau de M. Massine a l'adresse suivante: Universal Art; 36 West; 44th Street New York, City. / Bon travail, cher Maître, et croyez à mes sentiments les plus distingués. Votre très dévoué Luigi Dallapiccola / P.S. Je me permets de vous communiquer que mon opéra "Vol de nuit" (un acte, d'après le roman d'Antoine de Saint-Exupéry) va être créé au cours du prochain "Mai Musical" à Florence.

8. *Lettera di Henri Matisse a Léonide Massine [le 5 février 1940]*

Mon Cher Massine, Je suis heureux d'avoir de vos nouvelles et de savoir qu'au moins les choses que nous aimons continuent ailleurs. Si je ne vous ai pas répondu tout de suite c'est que j'ai dû demander à Dallapiccola ainsi qu'à René Blum votre adresse, que vous avez oublié de me donner. J'ai eu quelques fois de vos nouvelles des Ballets Russes par Tamara Michailova, avec qui j'ai travaillé. J'ai su par elle que vos artistes au commencement de la guerre étaient partis à New York par la Hollande. J'ai tremblé pour vous tous en ce moment-là. J'ai su aussi par elle que vous avez eu beaucoup de succès à New York. Enfin tout va bien pour vous et je vous vois à travers le monde toujours le même, c'est-à-dire en plein travail et en plein succès. Quant à moi je suis à Nice depuis Octobre à mon travail. Je n'ai pas vu autant de neige que vous mais il a neigé trois fois. / Pour ce qui est de *Diane*, j'attendais pour continuer le travail d'avoir reçu mon contrat; n'ayant pas de vos nouvelles, j'ai cru un moment le projet abandonné. / Vous savez que, malgré l'ardeur que je mets à travailler avec vous, mon principal travail est dans mes tableaux et que je ne puis leur enlever un temps précieux, si je n'ai pas la garantie du contrat relatif à *Diane*, dont vous connaissez les conditions. / Je me réjouis de savoir que l'Étrange Farandole avait eu un grand succès et je ferai de mon mieux pour que *Diane* ne lui soit pas inférieure. / J'aimerais savoir que vous êtes toutefois content de la musique que vous avez reçue de Dallapiccola. / J'ai reçu de vous et de votre femme une carte de Noël. J'étais très sensible à votre attention mais je n'ai pas su où vous répondre. De même que pour celle des Ballets Russes qui portait un dessin de Bérard. / En attendant d'avoir de vos nouvelles, je vous souhaite, Mon Cher Ami, ainsi qu'à votre femme, une bonne santé et un brillant succès et je vous prie de croire en mes sentiments affectueux et dévoués. Henri Matisse

Un anno dopo il rifiuto di Dallapiccola a collaborare per un balletto sull'*Odissea*, ancora Massine è al centro di una proposta che, invece, interessa molto il compositore. Il coreografo gli propone il balletto *Diana*, questa volta con la partecipazione di Henri Matisse, a cui nelle intenzioni sarebbe stata affidata la realizzazione di scenografie e costumi.

La via del balletto è ormai segnata (vari compositori, fra cui Petrassi, la stanno percorrendo: *La follia di Orlando*, 1943; *Ritratto di Don Chisciotte*, 1945), e Dallapiccola è attratto moltissimo da questo progetto anche per la presenza di un personaggio come Matisse, che occupa un posto già rilevante nella storia dell'arte e la cui stella è già altissima nel firmamento artistico europeo. Il balletto mitologico, con la presenza del grande pittore francese, gli appare come l'occasione propizia per una ribalta prestigiosissima sul palcoscenico internazionale.

L'abbozzo di *Diana* è la prima fra le composizioni di guerra. Il compositore ne parla a Paul Collaer: «A Paris j'avais arrangé la composition d'un ballet pour Massine»²², *Diana* appunto, progetto di cui Dallapiccola parla direttamente anche al grande Matisse, conosciuto grazie a Severini: «Cher Monsieur, Mr. Massine m'a appris ce matin que vous devez venir très prochainement à Paris. Voilà qui sera pour causer de *Diane*»²³.

Dopo Kandinskij-Schönberg a Vienna, dopo Diaghilev-Stravinskij a Parigi, si prospetta dunque una collaborazione Matisse-Dallapiccola, un vero *exploit* sulla ribalta internazionale. Ma il balletto mitologico *Diana*, contro cui complottano tempi e circostanze, e non poco lo stesso Massine, incapace di calibrare il progetto così come di gestire tali personalità, non vedrà mai la luce. Ancora una volta un progetto targato Massine naufraga! Si sfoga Dallapiccola: «Mais à present tout le monde se tait. Pourrais-je continuer la composition de ce ballet? A vrai dire le moment n'est pas le plus favorable pour inventer la "hellenische Heiterkeit"»²⁴. Lo stesso Matisse era affascinato dall'idea del balletto e di una collaborazione con il compositore italiano, di cui parla approfonditamente nel 1941 con Pierre Courthion²⁵. È l'epoca in cui Picasso acquista un'opera di Matisse, *Bouquet de fleurs* (1902): non sappiamo se Dallapiccola conoscesse questo rapporto di stima fra Picasso e Matisse, ma lo stesso compositore acquisterà anni

²² Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola* cit., pp. 158-160. Cfr. Amelia Rosselli, *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna, il Mulino, 2001.

²³ Ringraziamo Giorgio Fanan di averci ospitato nella sua villa di Fratta Polesine per lunghe consultazioni dell'epistolario dell'Archivio Gatti lì conservato.

²⁴ Cfr. Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola* cit., pp. 268-269. Ma Alberti inserisce, con evidente errore, anche Colacicchi tra gli intellettuali "lontani". Abbiamo mostrato recentemente quanto fossero legati: cfr. Mario Ruffini, *Colacicchi e la Musica* cit.

²⁵ Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola* cit., p. 357.

dopo, nel 1955, il *Ritratto di Antonio Machado* realizzato dal pittore di Malaga. Notizie che stringono il cerchio di ulteriori eventi: sia Matisse che Picasso sono fieri oppositori del dittatore spagnolo Franco²⁶, come lo sarà Antonio Machado, poeta di cui Dallapiccola utilizza vari testi, e sia Matisse che Picasso rimangono in Francia in quel tempo di guerra. E come la guerra segni nel profondo Dallapiccola uomo e musicista, è a tutti noto.

Le vicende e le circostanze, ma nondimeno il corso della guerra che impone silenzi, lunghe pause e difficoltà svariate, impediscono al progetto *Diana* di compiersi: rimane comunque sullo sfondo un appena sfiorato ma paradigmatico rapporto Matisse-Dallapiccola, con un breve epistolario e una sceneggiatura praticamente completa del balletto *Diana*, che qui presentiamo come assoluta novità. Di questo balletto il compositore aveva già scritto le parti musicali dei temi principali: lavoro che non sarebbe andato perduto perché l'idea musicale fondamentale sarebbe poi divenuta il tema principale del *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*²⁷ per pianoforte e orchestra.

Va comunque annotato che i mondi di Dallapiccola e Matisse erano fondamentalmente diversi: Matisse amava ricordare una massima di Delacroix secondo cui «l'esattezza non è la verità»²⁸, dunque una visione delle cose totalmente opposta da quella dallapiccoliana. Un matrimonio, quello fra Matisse e Dallapiccola, che non era evidentemente nel destino.

1942-1943: *Milloss / Marsia*²⁹

Fallito il progetto *Diana*, che Dallapiccola aveva già cominciato a mettere sul pentagramma, di lì a poco nasce il nuovo balletto *Marsia*, con un coreografo d'altro genere, Aurel M. Milloss. Va dunque sottolineato come *Marsia* trovi proprio nel balletto *Diana* il suo diretto antecedente³⁰.

Due prime assolute in questi anni turbolenti, entrambe a Roma: a maggio il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*³¹, lavoro scritto per una bambina francese (riutilizzando integralmente i temi del progettato balletto *Diana* con Henri Matisse), quale gesto di gratitudine per i contatti con l'editore Gallimard, che avevano spianato la strada a *Volo di notte*. Il titolo

²⁶ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Gian Francesco Malipiero*, 17 luglio 1938.

²⁷ Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola* cit., pp. XVIII-XIX.

²⁸ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Lala Sarsowska*, 17 settembre 1936.

²⁹ Cfr. Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 318-363.

³⁰ Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola* cit., p. 274.

³¹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Paola Ojetti*, 15 settembre 1936.

del *Concerto* diviene definitivo in occasione della sua esecuzione al Teatro delle Arti: fino a quel momento si chiamava *Piccolo Concerto di Muriel Couvreur*, ma il regime lo vieta ipotizzandolo di autore francese (da episodi così nascono le famose barzellette). Dallapiccola cambia allora il “di” con “per”³²: capolavoro di sottigliezza di fronte all’ottusità di un regime ignorante³³. A fine anno, ancora nella capitale, i *Canti di prigionia* vengono presentati per la prima volta in forma integrale «nell’atmosfera sinistra di una Roma eccezionalmente fredda, nelle cui strade non si vedevano se non poliziotti e militi fascisti: parlo dell’11 dicembre 1941, del giorno in cui Mussolini ebbe la pensata di dichiarare guerra agli Stati Uniti»³⁴.

Di lì a poco nascerà il balletto *Marsia*, ancora su tema mitologico, questa volta nel sodalizio con il grande coreografo ungherese Aurel M. Milloss.

L’idea di questo balletto nacque otto anni fa, in occasione di un incontro fiorentino con Luigi Dallapiccola. Assistendo alla prima di *Volo di notte*, rimasi convinto di trovarmi davanti ad un musicista, il cui contributo avrebbe potuto aprire delle nuove possibilità all’evoluzione dello spettacolo coreografico. In contrasto con l’abituale concezione del balletto (soggetto, musica, coreografia, scenografia) che pone l’accento sugli elementi concreti del medesimo, sarebbe diventato possibile potenziare i suoi astratti valori immaginifici. In cerca di un argomento adatto a realizzare un primo passo verso la creazione di un simile nuovo tipo di balletto dovetti rivolgermi necessariamente ad un tema mitico, che implicasse il superamento degli elementi contingenti e la loro trasposizione simbolica su di un piano universale³⁵.

Le parole di Aurel M. Milloss presentano in modo esemplare questo balletto, in cui si raccontano le vicende di un essere primitivo al quale viene concesso il dono dell’Arte che, sola, può permettergli di raggiungere lo stadio della dignità umana; Marsia, che è un uomo, abusa del dono fino a ritenersi, grazie a esso, addirittura superiore al dio, tanto da poterlo sfidare. La presunzione e l’arroganza gli fanno dimenticare i limitati poteri umani: Marsia si perde nell’estasi. Troppo tardi, quando subisce l’inevitabile punizione, si accorge che i miracoli sono cose degli dèi: «La sua sfida doveva essere punita con una morte tremenda. Così fu dato dal cielo un generoso avvertimento per l’equilibrio della vita umana. Questo è il contenuto del presente balletto drammatico»³⁶. Una cornice mitologica, questa, che

³² Luigi Dallapiccola, *Lettera a Paola Ojetti*, settembre 1934.

³³ Cfr. Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 136-138.

³⁴ Luigi Dallapiccola, *Parole e musica* cit., p. 410.

³⁵ Così si esprime Milloss, in: Roman Vlad, *Dallapiccola Prigioniero*, in: «La Fiera Letteraria», IV (1949), 49, p. 53.

³⁶ Aurel M. Milloss, *Argomento*, Prefazione alla Partitura di *Marsia*, Milano, Carisch, 1943.

permette un libero sviluppo della fantasia nelle tre parti in cui si divide l'azione. «Con quest'opera il mito di Marsia, dopo essere stato oggetto di numerose espressioni artistiche in pittura, scultura, poesia e musica, appare per la prima volta anche nel campo del teatro coreografico»³⁷.

Dopo la tormentosa esperienza dei *Canti di prigionia*, Dallapiccola si concede un momento di felice distensione che è ben sottolineato dalla serie di lavori che possono essere a ragione inseriti in questo stato d'animo, quasi un contrappeso alla drammaticità dell'arco che unisce quei *Canti* al *Prigioniero*. Forte era il «bisogno di evadere dalla bruttura di cui era carico il mondo»³⁸. Fra questi due lavori, che segnano paradigmaticamente la figura di Dallapiccola e descrivono adeguatamente la realtà tragica di quel momento storico, si trovano il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur* e la trascrizione de *Il ritorno di Ulisse in patria*: quest'ultima fa quasi da battistrada nel preparare il terreno verso la serenità classica dell'irrealtà mitologica. Il balletto *Marsia* viene composto contemporaneamente alla *Sonatina canonica*, che è «forse la musica più lieta che Dallapiccola abbia mai scritto»³⁹, mentre il ciclo delle *Liriche greche* segna il punto più rilevante di questa stagione «ellenica».

Con *Marsia* accade per la prima volta che Dallapiccola collabori a stretto gomito con un altro autore, e accetti di adeguare la sua musica alle esigenze sceniche (tale disponibilità si ripeterà solo nella preparazione delle musiche per i tre documentari cinematografici). Per quanto concerne questo lavoro, considerato il giornaliero «commercio» della poesia dantesca da parte del compositore, difficile non evocare il nome di Dante, che al mito di Marsia dedica una famosa terzina. Si tratta di un balletto non a forme chiuse, poiché i vari episodi non sono staccati nettamente l'uno dall'altro; fra l'una e l'altra danza si trovano dei tratti di collegamento, quasi «recitativi» che uniscono le «arie»: *Primo dialogo di Marsia e Apollo*; *Marsia assapora il trionfo dopo la sua esibizione*; *Trionfo di Apollo*; *Verdetto di condanna*. Il balletto entra in pieno nel pregnante problema del rapporto fra Uomo e Dio: è straordinario constatare come Dallapiccola non si riposi da un impegno intellettuale costante, e anche qui affronti un tema così complesso. La coreografia, da parte sua, rende esplicite le problematiche spirituali della dualità Uomo-Dio: la solarità divina della danza di Apollo (un gesto che si nutre degli elementi della danza accademica) si contrap-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Roman Vlad, *Dallapiccola Prigioniero*, in: «La Fiera Letteraria», IV (1949), 49, p. 53.

³⁹ Massimo Mila, «*Il Prigioniero*» di Luigi Dallapiccola, in: «Radiocorriere», 27 novembre-3 dicembre 1949, pp. 38-42.

pone al capriccioso individualismo e alla febbrile irrequietezza di Marsia (movimenti liberi da ogni reminiscenza scolastica); fra i due protagonisti si pongono le Ninfe, a cavallo fra natura umana e divina, e gli Sciiti, tetri ministri di morte⁴⁰. A prima vista la composizione appare una fuga dagli orrori della guerra. Ma l'ipotesi di una composizione "disimpegnata" non trova tutti concordi: Massimo Mila «si oppone risolutamente alla tesi che *Marsia* appartenga (insieme col *Piccolo Concerto*, con la *Sonatina canonica* e con le posteriori *Liriche greche*) a una "stagione apollinea", che si sarebbe conclusa soltanto con *Il Prigioniero*»⁴¹. In effetti il balletto contribuisce, come le altre opere destinate al teatro, a rivelare lo spirito profondo che è alla base delle composizioni dallapiccoliane, quella «lotta dell'uomo contro qualche cosa che è assai più forte di lui»⁴². Non è un caso che Mila veda rispecchiarsi in esso addirittura «la crisi odierna dell'idea filosofico-religiosa di immanenza», come riferisce Dietrich Kamper⁴³. Nel *Marsia* di Dallapiccola prevalgono ancora gli elementi diatonici, e il senso della trama risulta evidente dall'opposizione dei disparati stilemi. La prima parte «trova la sua espressione nel calore poetico di un agreste tema pentatonico; nell'*Ostinato* che segue, la musica assume un andamento vivacissimo: eccitanti ritmi asimmetrici le conferiscono un carattere esaltato, quasi febbrile»⁴⁴.

La seconda parte si apre con l'enumerazione della *serie*, questa volta decisa e non siderea, estatica e quasi nascosta come nell'incantato *pianissimo* (*ppp*) centrale della prima parte, e racconta la vibrante contesa fra uomo e Dio. Nell'ultima parte lo strazio del morente Marsia è espresso con accordi strappati «con violenza»; si percepisce la commozione dello stesso Autore, che trasfigura il dramma nel lirismo più puro e candido⁴⁵. La prima rappresentazione di *Marsia*, prevista per l'edizione del Maggio Musicale Fiorentino del 1943, non ha luogo perché il Festival viene annullato a causa della guerra⁴⁶. Si devono attendere cinque anni perché il balletto venga messo in scena per la prima volta: da quel momento sarà ripreso in tutta Europa, e la sua diffusione facilitata anche dalle due diverse versioni, quella per orchestra e quella successiva per pianoforte, realizzate con chiaro intento divulgativo.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Dietrich Kamper, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, trad. di Laura Dallapiccola e Sergio Sablich, Sansoni Editore, Firenze, 1985, p. 93.

⁴² Luigi Dallapiccola, *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, p. 175 (d'ora in poi AIM).

⁴³ Dietrich Kamper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 93.

⁴⁴ Roman Vlad, *Dallapiccola Prigioniero*, in: "La Fiera Letteraria", IV (1949), 49, p. 54.

⁴⁵ Ivi, p. 55.

⁴⁶ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Milloss*, 9 settembre 1943.

Marsia, come abbiamo già visto, ha il suo antecedente nel balletto *Diana*, soltanto progettato: la prima fra le composizioni di guerra, la cui idea fondamentale divenne poi il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*.

In una lettera a Rognoni del 7 ottobre, Dallapiccola racconta di aver tentato nuovamente di rimettersi alla composizione del balletto mitologico, invano: «Cercherò qualche altra cosa? Credi che il mio stato d'animo non è tra i più lieti...»⁴⁷.

Sarà il coreografo il motore propulsivo del nuovo progetto: *Marsia* vivrà nel sodalizio Milloss-Dallapiccola. «Marsia, l'uomo; Apollo, il dio [...] Il nostro lavoro in comune al balletto *Marsia* fu un lavoro fraterno. In quegli anni di buio la collaborazione con l'artista Milloss, con l'uomo Milloss rappresenta nel mio ricordo uno dei rarissimi periodi di luce»⁴⁸. Incredibilmente, fra Dallapiccola e Milloss non si passerà mai dal *lei* al *tu*. Milloss è una celebrità, e incute una qualche soggezione. «Il Suo soggetto è una *vera bellezza*. E soltanto mi auguro di poter riuscire a far cosa che, musicalmente, la equivalga. [...] Unico punto sul quale, credo, sarà assai difficile venirLe incontro è lo stile "ottocentesco": sono troppo lontano come mentalità da questo "passato prossimo"»⁴⁹. Il lavoro prosegue spedito e viene programmato per il Maggio Musicale del 1943. Dallapiccola comunica a Milloss che il Sovrintendente del Maggio, Mario Labroca, penserebbe a Giorgio de Chirico per il loro balletto mitologico: «Non le so dire quanto io sia lieto della accettazione di de Chirico a collaborare con noi!»⁵⁰. Ma il Maggio Musicale Fiorentino non ha luogo a causa della guerra e *Marsia* non va in scena: muore dunque sul nascere la collaborazione Dallapiccola-Milloss-de Chirico. Cinque anni dopo, di de Chirico non si parlerà più: a lui subentra Toti Scialoja. La composizione conosce i suoi travagli artistici. «Finora nessuna luce è apparsa in me a risolvere qualcuno dei molti punti interrogativi che fanno barriera alla composizione musicale del balletto [...] Apollo mi sfugge»⁵¹, confessa Dallapiccola; e ancora: «Sull'Epilogo Ella sa quanti dubbi io abbia [...] Un trionfo di divinità, Ohimè! / 2) Eliminare Apollo dal titolo / 3) Risulterebbe che Petrassi non finirà il balletto in tempo [...] Torno alla carica per pregarLa di prendere seriamente in esame l'idea di fare personalmente la parte di Marsia»⁵². La condivisione da parte di Milloss di tutti i punti da lui indicati rallegra il Maestro oltre

⁴⁷ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Luigi Rognoni*, 7 ottobre 1939.

⁴⁸ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Milloss*, 10 ottobre 1942.

⁴⁹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Milloss*, 1942.

⁵⁰ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Milloss*, 10 ottobre 1942.

⁵¹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Milloss*, 10 ottobre 1942.

⁵² Luigi Dallapiccola, *Lettera a Milloss*, 11 gennaio 1943.

misura: l'eliminazione dell'Epilogo in gloria è la liberazione da un grande peso (ritroveremo in *Ulisse* il medesimo problema, specie nell'ipotesi Mas-sine); l'eliminazione di Apollo dal titolo; l'adesione di Milloss a danzare personalmente. Cose che portano Dallapiccola a "saltare per la casa"⁵³. A Rognoni, Dallapiccola dice che *Marsia* è «molto meno problematica che non i *Canti di prigionia* e i *Cinque frammenti di Saffo*, eppure non neo-classica. Che Apollo danzi solo un pezzo (in Do maggiore) *non* deve essere interpretato come cattiveria all'indirizzo della scuola barocco-romana-neo-classica»⁵⁴. L'idiosincrasia di Dallapiccola verso Apollo è invece da intendersi forse come contrapposizione alla scuola barocco-romana-neoclassica... L'impegno di Dallapiccola incide sul versante interno delle rivalità musicali: la forza catalizzatrice del grande coreografo ungherese era tale che tutti scrivevano balletti, e così anche Petrassi, contemporaneamente, è intento alla scrittura di un balletto, e di mezzo c'è il medesimo coreografo-danzatore. La cancellazione del Maggio 1943 per cause belliche porta Dallapiccola a ipotizzare diverse versioni, una *suite* per orchestra e un brano pianistico, che hanno la funzione di non far morire quella composizione. Ma anche i *Frammenti Sinfonici* devono aspettare: saranno infatti eseguiti a Bruxelles il 12 marzo 1948, alcuni mesi prima del balletto, mentre il brano pianistico *Tre Episodi dal balletto "Marsia"* vedrà la luce nel 1950. Il balletto troverà l'apprezzamento anche di un ascoltatore speciale: Thomas Mann⁵⁵.

*Pittori da cavalletto sulla scena di «Marsia»*⁵⁶

Aurel M. Milloss è artista fondamentale per la carica umana che sa infondere al rapporto artistico con Dallapiccola⁵⁷: la sua formazione europea rappresenta quella completezza culturale interscambiabile tra musica e arte figurativa, capace di unire danza e pittura con narrazione letteraria e musicale. Il colore, tracciato, strisciato con tecniche e attrezzi inconsueti

⁵³ Cfr. Luigi Dallapiccola, *Lettera a Milloss*, 21 gennaio 1943.

⁵⁴ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Rognoni*, 10 febbraio 1943.

⁵⁵ Giorgio Zampa, *Thomas Mann, un genio al caffè di Firenze*, in: "Corriere della Sera", 13 settembre 2013, pp. 48-49: 49. «Tumiate gli parla di Dallapiccola, facendogli l'elogio del suo *Marsia*, ascoltato sere prima. Mann ha l'aria di condividere i giudizi favorevoli».

⁵⁶ Cfr. Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 318-363.

⁵⁷ Cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., *Marsia*, pp. 150-153. Dal balletto vengono poi tratte altre due composizioni, una orchestrale e una pianistica: *Frammenti sinfonici dal balletto "Marsia"*, pp. 187-188, e *Tre episodi dal balletto "Marsia"*, p. 199. Sul grande coreografo, cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, con uno scritto di Roman Vlad, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

come stracci imbevuti con pigmenti, dà vita ai bozzetti di Toti Scialoja per la prima del 1948. Forza e violenza pittorica tratteggiano i personaggi, che diventano macchie di colore. Similmente opera per i suoi figurini Giovanni Ratto, con figure appena accennate, eppure precise nei dettagli degli abiti e delle acconciature. È invece il costumista e scenografo belga Thierry Bosquet a ideare, nel 1963, soluzioni pittoriche caratterizzate dall'impiego di colori metallici, gessosi o anche di bianchi abbaglianti che creano fondali fantastici, idonei alla scena ambientata nella selva mitologica, carica di allusioni sensoriali. *Marsia* si avvale inoltre della straordinaria collaborazione di artisti celeberrimi nel panorama internazionale, come Corrado Cagli, che crea scenografia e costumi affidando all'immagine un tratto poetico e narrativo volto alla costante analisi della composizione ritmica della pittura del Quattrocento, in particolare di Paolo Uccello. Di matrice surrealista sono invece i bozzetti per le scenografie di Fabrizio Clerici, che esprimono una sintesi di citazioni tratte dall'arte rinascimentale, da colti rimandi letterari e dalle ambientazioni delle opere di Arnold Böcklin, a tratti inquietanti e impregnate di criptato simbolismo.

Le rappresentazioni del balletto *Marsia* che offrono motivi di riflessione sull'arte figurativa sono quelle del 1948 a Venezia con la scenografia di Toti Scialoja, quella del 1949 a Stoccolma, con la scenografia di Harald Garmland, quella del 1951 a Milano con la scenografia di Gianni Ratto, quella del 1969 a Roma con la scenografia di Corrado Cagli e infine quella del 1973 a Palermo di Fabrizio Clerici. Tutte si avvalgono della coreografia del padre di questo balletto, Aurel M. Milloss.

Toti Scialoja realizza una sofisticata sintesi tra sensibilità pittorica e poetica che, peraltro, contraddistingue fortemente tutto il suo operato, quasi visceralmente legato all'espressionismo astratto della Scuola Romana – specie della cosiddetta seconda stagione – che si protrae sino all'inizio degli anni Cinquanta. Per questa vicenda mitologica dai toni forti e caratterizzata da un epilogo violento, Scialoja si appoggia a un impetuoso vigore espressivo improntato su tonalità con netto contrasto cromatico che a tratti annulla il disegno, mentre in altre occasioni lo compenetra sottolineando con forza i contorni decisi, preludio all'adesione all'astrattismo informale. Il bosco è raffigurato con rami contorti, contrapposti, come elemento di una natura irreal e violenta, dove il colore rosso anticipa la tragedia, e fa da sfondo alla scena nella quale i ballerini si muovono e indossano costumi che accennano appena al loro ruolo: Marsia manifesta la sua fisicità plastica accentuandola con l'aderente calzamaglia, mentre l'eleganza dell'abito di Apollo mette in luce l'eterea bellezza del dio; la Ninfa indossa una veste

con pendenti e colori propri della gamma erbacea che rimandano alla sua insita familiarità con il bosco; le muse portano abiti identici dal taglio geometrico, con decorazioni applicate modulate a effetto *optical* che favoriscono la sensazione di movimento, idoneo a una danza che non è sfrenata ma accompagnata da movimenti armonici e musicali; il guerriero, rigido nella sua armatura, è l'unica figura mascherata che evoca la consueta immagine del combattente della cultura classica, indomito nella potenza fisica e indecifrabile nell'inquietante elmo di reminiscenza greca; infine Marsia, ormai tragicamente ferito, mostra la crudezza della struttura vascolare, conservando però l'irruenza fisica che lo ha portato a sfidare il vanesio Apollo, sino a divenire immagine dell'antieroe.

A distanza di una quindicina d'anni due artisti di origine e formazione transalpina, Harald Garmland e Thierry Bosquet, interpretano il racconto di Marsia attraverso personaggi vestiti con abiti conformi alla mitologia nordeuropea dominata da elfi, da fate e da fantastici abitanti del bosco. I loro tratti anatomici si confondono con i rami e le fronde del sottobosco, loro naturale dimora. La scelta cromatica ricorre alle tonalità della terra e della vegetazione. Sia la natura che i personaggi che la popolano sono carichi di mistero e simboleggiano l'enigma della natura. Ugualmente il bosco che fa da sfondo alla scena è composto di rami spogli, con i colori plumbei delle pianure nordiche, illuminate da pallidi raggi solari che segnano la linea di divisione tra terra e cielo.

L'immagine di un paesaggio boschivo impervio e ostile, poco avvezzo alla penetrazione della luce e tratteggiato con colori di una gamma tonale spenta e fuliginosa, distingue la pittura dell'Europa centrale estesa anche a opere di arte decorativa, come i vasi ideati dalle vetrerie Daum, Gallé o Baccarat le cui superfici sono rese opache e lattiginose dall'impiego di acidi o colori di identica cromia, riflesso di una natura incantata e misteriosa, che molto ricordano il paesaggio boschivo di Corrado Cagli. Parimenti Apollo non è raffigurato come una divinità greca e mediterranea ma del mondo nordico, chiuso in un puntuto abito tipico delle saghe celtiche e del mito degli eroi guerrieri del Valhalla. La figura di Marsia, ormai scorticato, diviene, al contrario, una caricatura di sé stessa per quel tragico verismo che rimanda alla tabellonistica didattica diffusa nelle scuole in cui la scienza anatomica, ben radicata nella cultura di area europea con ampio spazio conferito alla sperimentazione medica e disegnativa sin dal XVII secolo – con puntuale rimando a *La lezione di anatomia* di Rembrandt del 1632 –, diventa divulgativa. La citazione consente di superare la tensione della suggestione emotiva per la crudele fine di Marsia. Anzi, al contrario, la realistica struttura muscolare dell'atletico corpo consolida la natu-

ra umana di Marsia che si contrappone all'astrazione immaginifica di Apollo, simbolo di una bellezza algida e irreale.

Nella scenografia ideata da Gianni Ratto per il Teatro alla Scala nel 1951, l'artista raffigura un fondale dove il bosco, con rami stilizzati, allungati, contorti e intrecciati, lascia prevalere, come un'illustrazione ideata per la grafica libraria o per immagini cinematografiche dei più noti cartoni animati dell'epoca, il colore e la luce che stemperano la misteriosità del luogo. È palese la sensazione di movimento, idonea al balletto, mediata dalla spiccata sensibilità musicale che l'artista aveva manifestato sin da piccolo. I vari piani prospettici, costruiti con il colore, danno vita a un suggestivo e irreale scenario in cui si svolge la narrazione mitologica. I personaggi, infatti, non sono più caratterizzati nella loro fisicità ma definiti per simboli, come l'impetuosità di Marsia, raffigurata dal mantello poggiato sulla spalla, evidenziata dall'inserimento del colore rosso fuoco a rammentare la cruenta punizione inflittagli. Ugualmente il sensuale ed eclettico abito delle Ninfe unisce citazioni dall'antico a modelli ispirati alle cortigiane settecentesche, ed è reso più morbido e intrigante dal pannello sui fianchi e dai veli laterali che lasciano libere le gambe. Di suggestiva bellezza sono i costumi delle figure danzanti, con corpi appena accennati e celati da tessuti svolazzanti, adatti alle Ninfe, mentre le figure in giallo e ocre, forse elfi, per la cromia nelle varianti terrose, ricordano i colori del bosco e rimandano a creature fantastiche come fossero immaginari guerrieri difensori della foresta.

I personaggi di Corrado Cagli, artista dotato di «fatale e appassionata fantasia» (Ragghianti 1975), sono creature fantasiose, mitologiche, irreali, perfettamente ambientate in un bosco che è parte integrante della loro natura in costante metamorfosi. È così che il bosco, dal verde intenso, diviene rosso per partecipare la morte di Marsia, e la luce da tersa si fa fosca e sinistra, creando effetti scenografici di intenso lirismo, in cui la narrazione mitologica assume un valore immanente. La scenografia di Cagli riesce a creare una perfetta unità fra l'elemento musicale e quello figurativo, allineandosi al principio di intesa tra le arti teorizzata da Wagner e Schönberg. La resa di intrecci frondosi del bosco, protagonista e non sfondo della narrazione mitologica, deriva all'artista dalla suggestione provata nel 1932 durante un lungo soggiorno trascorso a Paestum dove si trovò a diretto contatto con la pittura pompeiana in una meditata ricerca delle radici classiche delle quali apprezzava il simbolismo aulico e sofisticato. Gli abiti dei ballerini sono in sintonia con il fogliame del bosco sino a divenirne un immaginario proseguimento, o esaltano le diverse fisicità: dalla statuaria figura di Marsia, alla dinamica bellezza di Apollo, alla sen-

suale e femminile presenza delle Ninfe, fasciate in abiti di colore acquamarina, alla figura di un elfo, in abito da giullare: una sintesi tra la maschera classica e il costume della Commedia dell'Arte, a conferma della fervida fantasia del pittore e di una solida conoscenza dell'arte del passato.

Lo scenario di Fabrizio Clerici per *Marsia*, pur nelle sue varianti naturalistiche, evita la consueta rappresentazione del bosco per sintetizzarsi in un masso pietroso, scavato in un'arida roccia dalla quale si è distaccato un altrettanto corposo frammento che vaga aereo, rimandando a uno spazio misterioso e sconosciuto. Sono evidenti i richiami a una classicità mediata dalle fantasie oniriche di Giovan Battista Piranesi per la sintesi tra mitologia e fantasia, dove non è estranea la trasfigurazione mitologica di Arnold Böcklin, artista particolarmente ammirato da Clerici. I costumi dei ballerini sono essenziali: esaltano la fisicità e la tonicità dei corpi come fonte espressiva, dinamica e capace di esprimersi con movenze che divengono simboli dove l'uomo è il protagonista dell'intero scenario narrativo. Sull'onda di Clerici, con una visione trasognante di surrealismo mitologico, si pone la scenografia di Antonio Mastromattei, con il capo mozzato di Marsia a far da sfondo all'intero balletto. In ogni passaggio scenico rimane costante il monito all'uomo circa la propria condizione mortale, che lo differenzia da quella degli dèi. Il balletto ha molte esecuzioni in tutta Europa, trovando costantemente un largo consenso di pubblico. Scialoja percorre la via di un espressionismo simbolico in cui la scena si fa lancinante: la stella, astro cosmico e artistico, tocca la terra e il cielo insieme, in una tensione diagonale e sovradimensionata che investe tutte le scene. In alcune di esse una macchia rossa dietro alla stella sembra alludere al sangue, cioè alla fine di Marsia.

Rilevante l'epistolario Dallapiccola-Milloss (un connubio felice fra compositore e coreografo), che documenta la nascita del balletto moderno attraverso ripensamenti strutturali e una nuova interpretazione della danza, nella quale vibra la tensione umana contro l'impossibile, contro il sublime, contro Dio⁵⁸.

Mario Ruffini

⁵⁸ Si ringrazia Silvia Catani per la collaborazione redazionale.